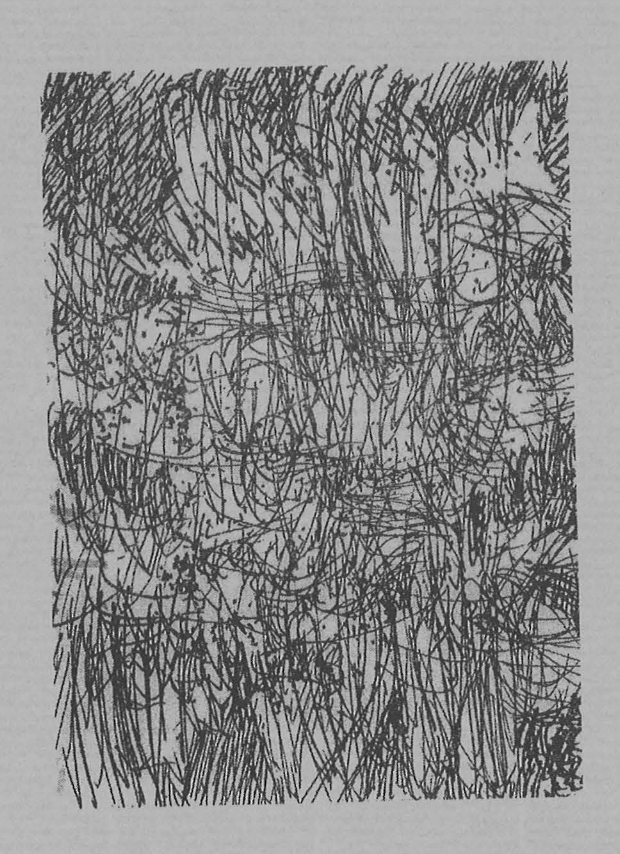
ENCUENTROS (II)

(MAYO 2001-AGOSTO 2002)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-09

ENCUENTROS (II)

(MAYO 2001-AGOSTO 2002)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-09

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

Encuentros (II)
(Mayo 2001-Agosto 2002)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 165.01 / 5-34-09
ISBN: 84-9728-104-7(obra completa)
ISBN: 84-9728-106-3 (Encuentros II)
Depósito Legal: M-23853-2004

J. SEGUI

ENCUENTROS (2) (MAYO 2001/AGOSTO 2002)

ÍNDICE

1. Representación. (28-5-01)

*

Dicc. (D.L.E./R.A.E.)
Efecto de representar,
Obra dramática.
Categoría o dignidad
Figura imagen o idea que sustituye a la realidad.

Representar
Hacer presente una cosa con palabras o figuras que la imaginación retiene.
Informar, declarar, referir.
Recitar, Manifestar, Interpretar, Sustituir
Ser imagen o símbolo de una cosa
Importar, aparentar.

*

"Diccionario de Filosofía" José Ferrater Mora

Vocablo general que puede referirse a varios tipos de aprehensión de un objeto

Aristóteles	-	fantasía intelectual o sensible
Estoicos	-	Impresión
Escolástica	-	Representativo - presentación (sensible o intelectual) de un objeto intencional
Descartes	-	imaginación
Spinoza	-	aprehensión sensible.
Leibniz	-	percepción
Locke, Hume	-	idea
Kant	-	Aprehensión general (intuitiva y conceptual)
Schopenhauer	-	forma del mudo como manifestación de la voluntad

El término es ambiguo, situado entre la psicología, la epistemología y las teorías del conocimiento.

En la psicología las acepciones o sentidos son:
Como aprehensión de un objeto presente.
Se equipara usualmente representación y percepción.
Como producción de percepciones pasadas, representaciones de la memoria (recuerdos).
Como anticipación, se equipararía a la imaginación (*)
Conciencia de percepciones varias (no actuales). Imaginación.
Ficciones (?)

En la misma psicología se consideran dos tipos de representaciones.
1a.- Las basadas en el predominio de un sentido (auditivas, visuales, etc.)
2a- Las basadas en la forma (eideticas, conceptuales, afectivas, volitivas, etc)

Desde la epistemología, las representaciones pueden entenderse:
1b.- Como contenidos mentales. Como actos subjetivos.
2b.- Como aquello que se representa en el acto de representar. Como objeto intencional realizado.

Tulmin: Kant replantea los problemas epistemológicos en términos de representaciones. Uso los términos:
-Vorstellung.- que remite a actos de experiencia y a "estructuras públicas" que no son cosas en sí, ni cosas mentales....
-Darstellung. Es la palabra usada por Bühler y Wittgenstein y tiene el sentido de modelo, cuadro, plan, esquema, etc..., algo así como una partitura genérica que produce representaciones privadas.

*

Hay situaciones intermedias entre la distinción 1b y 2b.

Hamelin llama representación a los actos por medio de los cuales lo concreto y lo diverso es pensado bajo forma categorial.
Aquí la representación es una estructura conceptual, un esquema, con un cierto contenido para que no sea una forma transcendental.

2. Mundos. (7-6-01)

J. Seguí

Ricoeur, en un momento de la larga entrevista publicada con el título "Con Paul Ricoeur: indagaciones hermeneuticas" (Ed. Azul, Barcelona200) utiliza el término "mundo" como referente para cualificar las obras de arte. Parte del entendimiento de la noción como algo "que se puede habitar, que puede ser hospitalario, extraño, hostil...". Luego indica que las obras (todas las obras?) generan sentimientos que dependen del mundo en el que comparecen, como si por "mundo" se entendiera el inevitable fondo (o atmósfera) sin el cual las obras no se sostendrían como tales.
Explica que cuando se habla del "mundo griego" se hace alusión a una especie de entorno en el que las obras particulares encuadrables en él se acomodan sin violencia, reclamando su naturaleza de "mundos singulares" que potencian y refuerzan facetas o aspectos peculiares del "mundo" que las aloja.
Indica que en esta dinámica, las obras valen más y adquieren la capacidad de ampliarse e inducir un espacio de consideraciones en el que el espectador resulta instalado mientras mantiene su frontalidad respecto a la obra.

Luego puntualiza que un "mundo" es algo que nos rodea, que puede sumergirnos, que nosotros no producimos y en el que nos encontramos.
Propone emplear el término "mundo" como referente cualificador de las obras de arte ya que, según el autor, hay obras que son capaces de sumergir al espectador, hacer que se tambaleen sus expectativas y proponer "refiguraciones" (cambios) de la realidad. (el mundo cotidiano?).

Sin emplear conceptualizaciones más rigurosas, aunque identificando el tambaleo de las expectativas como la retirada de lo real que se produce en la experiencia de la obra como "mundo" otro, subraya que la cualidad artística consiste en la "dimensión" de esa retirada y en la capacidad de irrupción (refiguración) que la misma retirada provoca, que viene a señalar que la artisticidad va a depender de la naturaleza distanciadora / reconfiguradora del "mundo" propuesto en confrontación por la obra.

Con estos precedentes, y de forma contundente, identifica después la capacidad de "envolvimiento-distanciamiento" (de mundanidad?) de las obras con la disolución de su función representativa. El argumento que emplea es conciso "Durante mucho tiempo, la función representativa del arte pictórico impidió que la función expresiva se desplegara plenamente, que la obra se constituyera en mundo que pudiera competir con lo real en otro lugar ajeno a lo real. Sólo en el siglo XX, desde que se consumó la ruptura "contra" la representación ha podido constituirse, según el deseo de Malreux, un museo imaginario donde coexisten obras de estilos muy diferentes. Para que esto haya podido ocurrir ha hecho falta que los signos se liberaran de lo que designaban. Después han podido contraer toda clase de relaciones imaginables con otros signos" (------ op cit pag. 161).

La conversación con Ricoeur continúa por diversos derroteros que nosotros eludimos para destacar la noción que nos interesa.

*

Hace ya algún tiempo, en una sesión crítica de nuestro curso obligatorio de dibujo, alguien hizo notar que algunos dibujos eran fáciles de penetrar, de ser habitados, envolviendo en su interior a cualquier espectador desprejuiciado, mientras otros rechazaban estos movimientos espontáneos, exhibiendo una enorme resistencia a ser habitados, a no ser considerados como distantes e intratables.

Nadie aclaró entonces a que se podía deber la atracción o el rechazo indicados, pero cierto número de participantes en la sesión señalaron como obras atractivas que sumergen al espectador, ciertos dibujos poco terminados, informales o borrosos, (ambiguos), frente a los trabajos resistentes, que resultaban ser dibujos imitativos, limpios y perfilados (convencionales).

Esta constatación dio pie para señalar la arquitectura como aquello que nos engloba y nos rodea sin poderlo dominar (ver, constatar) y para indicar que, cuando se proyecta arquitectura a través de plantas y secciones, el proyectista se instala en el interior de sus dibujos viviéndolos como auténticos mundos alternativos y tentativos capaces de reconfigurar la cotidianidad.

*

Quizás estar en el mundo presupone la envoltura de un medio (o varios) sin el (los) que no sería posible "estar". Envoltorio, atmósfera, contexto, amplitud sentida.

Cerrando los ojos o cuando cae la noche, la envoltura vibra en una sinfonía de lejanos ecos, de extensos o pequeños silencios, de suaves auras, de frescor.... de direcciones abiertas, de durezas, de obstáculos, de senderos.

Siempre estamos inmersos en ámbitos advenidos, precedentes, y nuestra experiencia se funda en movernos en esos marcos, hasta que la libertad toma cuerpo como sentida posibilidad dinámica en algunos de ellos.

Con los ojos abiertos, en insaciable actitud de reconocer el entorno físico con la mirada, el mundo de la "envolvencia" se aleja, estimulando la aparición de algo interior, resonante, preñado de palabras y duraciones, hasta que uno mismo adquiere la entidad sentida de las cáscaras. En esta situación, comprender no se diferencia de "digerir" lo que inadvertidamente se ha engullido, y está atrapado dentro, en el interior.

En el exterior lo inabarcable, lo ignoto. En el interior los hábitos, lo inestable, el discurso.
Del interior al exterior, la pérdida, el relato, las obras.
Con los ojos abiertos lo que se ciega es la mirada.

Aurora Fernández Polanco, en un artículo publicado en "La distancia y la huella" (UIMP, 13-6-01) recoge una serie de notas "para una antropología de la mirada" que se vincular a nuestra indagación sobre los mundos.
A Aurora Fernández le preocupa la historia del arte y reflexiona acerca de la mirada siguiendo a A Warburg y W. Benjamín con la referencia de Didi-Huberman.

En su indagación, que va a incidir en diversos modos de "ver" repasa algunas concentualizaciones fáciles de vincular con la noción de mundo que perseguimos. Lo que nos interesa de este escrito es la articulación que en él se hace de la mirada como forma de acceso a la naturaleza de las obras de arte.

3. Mundos. (7-6-01)

Ricoeur, en una entrevista publicada en "Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas" (Ed. Azul, Barcelona, 2000), dice que él entiende por "mundo" algo que se puede habitar, que puede ser hospitalario, hostil.... y que se hace presente como entorno cuando confrontamos una obra (p. Ej. El mundo griego, etc). Luego matiza: un mundo es algo que me rodea, que puede "engullirme", que yo no produzco y en el cual me encuadro. A partir de estas acotaciones propone emplear el término "mundo" como referencia y cualificación de las obras que, siendo capaces de sumergir al espectador, hacen tambalear sus expectativas y proponen "refiguraciones". Luego indica que el mordiente de la obra en el "mundo" de nuestra experiencia, se refuerza cuando se desvanece la función representativa (la narración verosímil (?).

*

Hace algún tiempo en una sesión crítica de nuestro curso obligatorio de dibujo, alguien hizo notar que algunos dibujos impedían el acercamiento de los espectadores mientras otros reclamaban su capacidad de alojamiento, absorbiendo en su interior a cualquier observador desprejuiciado.

Nadie aclaró de qué naturaleza era el rechazo o la atracción de las obras pero un buen número de participantes en la sesión señalaba como obras que rechazan, ciertos dibujos imitativas limpios y perfilados (copias o representaciones) frente a otros dibujos más ambiguos (borrosos, menos terminados) que se diferenciaban del resto por su capacidad de alojamiento.

*

Quizás estar en el mundo presupone la envoltura de un medio (o varios) sin el (los) que no sería posible "estar". Envoltorio, atmósfera, contexto, amplitud sentida.

Cerrando los ojos o cuando cae la noche, la envoltura vibra en una sinfonía de lejanos ecos, de extensos o pequeños silencios, de suaves auras, de frescor.... de direcciones abiertas, de durezas, de obstáculos, de senderos.

Siempre estamos inmersos en ámbitos advenidos, precedentes, y nuestra experiencia se funda en movernos en esos marcos, hasta que la libertad toma cuerpo como sentida posibilidad dinámica en algunos de ellos.

Con los ojos abiertos, en insaciable actitud de reconocer el entorno físico con la mirada, el mundo de la "envolvencia" se aleja, estimulando la aparición de algo interior, resonante, preñado de palabras y duraciones, hasta que uno mismo adquiere la entidad sentida de las cáscaras. En esta situación, comprender no se diferencia de "digerir" lo que inadvertidamente se ha engullido, y está atrapado dentro, en el interior.

En el exterior lo inabarcable, lo ignoto. En el interior los hábitos, lo inestable, el discurso.
Del interior al exterior, la pérdida, el relato, las obras.
Con los ojos abiertos lo que se ciega es la mirada.

4. Ángel Gabilondo. "De repente, la irrupción de otro ver".(15-6-01)
en "La distancia y la huella", UIMP.

Yo no conozco una obra antes de hacerla; ni sé cómo va a ser, ni quiero saberlo, sé cual es su aroma, sé que espíritu se desprenderá de ella cuando esté concluida" (Santiago Amon. Chillida Revista de Occidente, 3ª época nº 3, 1976).

Magritte: lo que cuenta es el momento de pánico, no su explicación.

La metamorfosis de la mirada en el mirar, hasta el extremo de que, quien mira, forma parte de lo que ha de verse, pertenece a lo que se ve. No entra en escena; está en ella.

Alcibíades; de repente.
Actúa borracho, con obras y palabras de enamorado, no con las palabras de los que sólo hablan del amor. Después de una larga convivencia con el problema (en la situación), después de haber intimado con él, de repente, como la luz, salta de la chispa, surge la verdad en el alma y crece espontáneamente (Platón, carta VII)

El demorarse y permanecer en determinados asuntos, de una determinada manera, con intensidad (con desmesura) abre el espacio de lo que podría llegar a ocurrir.
El cuidado crea las condiciones del "de repente".

*

El cultivo, el cuidado crean las condiciones del "de repente". Ello reclama dejar ser, que no es pasiva recepción ni pura actividad. Tal es la acción del quehacer artístico. "Se trata de un demorarse (verweilen) que aguarda y se hace cargo, que propicia que la obra de arte emerja". Dar vueltas, buscar la distancia adecuada, modificar las perspectivas, acompañar, es otro mirar, no el de quedar absorto y fascinado, sino un permanecer, un reconocernos en ello, un atravesarnos para que, tal vez, la obra (nos) salga al encuentro, (nos) diga algo.

El asunto cobra toda su fuerza cuando en el estudio de la naturaleza del movimiento, Platón reconoce que no hay ningún tiempo en el cual algo pueda simultáneamente moverse y estar en reposo y se refiere a lo extraño de ese momento en que se produce el cambio". Pero ¿es un momento? Se trata de un entre de naturaleza extraña sin lugar, no es un cuando del tiempo, ni un donde del lugar. Intermedio como el eros, es la sustantivación del de repente, lo de repente", el instante. Lo "no-lugar" es el lugar del instante y quizá del arte, lugar y tiempo del decier, irrumpe así no sólo otro mirar, sino lo otro del mirar, el otro. El instante es una suerte de tiempo que espacializa el tiempo y procura lo que hay de irrepetible en la repetición, la novedad inaudita, inconmensurable. De repente, lo "de repente".

*

Ha de recordarse que tres son las Gorgonas. Esteno (poderosa),. Euriale (gran viajera) y Medusa (reina), la única mortal y de cabeza tan poderosa que cualquier cosa que miraba se convertía en piedra. Cuando miras fijamente refleja su rostro terrible, ella se reconoce en el doble, en el espectro que eres desde que enfrentaste su ojo. Esta cara enmascarada de invisibilidad, en el ojo de Gorgo, muestra ser la verdad de tu propia cara. Es el rostro que brota en nuestras miradas cuando desfallecemos artísticamente. No una rendición, sino un desafío.

Miradas "a destiempo", no después, no tarde... es un mirar que altera el tiempo en tanto que sucesión. Entonces resuenan palabras conocidas. Como señala Marcel Duchamp, cabe decir retardo en lugar de pintura o cuadro: pintura sobre vidrio se convierte en retardo de vidrio -pero retardo en vidrio no quiere decir pintura sobre vidrio. Queda, por tanto, el mirar que dice a destiempo mirar. No el pintar que pinta miradas. No la mirada que pinta mirar. Es el mirar que retarda mirar. Es el mirar que presagia no lo que ve, sino, lo que hace ver. Este ver es un privilegio de los mortales, su asombro, la maravilla, el terror del devenir (Aristóteles),

Pero ver es ver a través de... La novia se ve desnuda en nuestra mirada... La cuestión no es sólo que lo que vemos es la imagen de nuestro deseo. "Son quienes ven los que hacen el cuadro (C`est sont les regardeurs qui font le tableau)". El objeto también nos ve y se ve en nuestro mirar. Nuestra mirada está incluida en el objeto. La copertenece. ¿Qué es lo que ven los testigos oculistas?. No ven: la que se ve a sí misma es la novia, la visión de sí misma la excita, se ve y se desnuda en la mirada que la

mira. Reversibilidad. Nosotros nos miramos mirándola a ella y ella se mira en nuestra mirada que la mira desnuda. Nosotros desaparecemos de su vida, desfallecemos.

A nadie le ha sido posible ver el sol, pero sí su sombra (Diana). Las cosas mismas a la luz

Klossowski: Los dioses enseñan a los hombres a contemplarse, (a ser contemplados?) en el espectáculo, como ellos mismos se contemplan en la imaginación de los hombres.

El "demon" no es lo otro, sino algo desconcertante que se queda quieto y en el sitio: lo mismo, lo exactamente semejante.

Fatum y fábula. Ya no se trata de hablar de la carne. No es un hablar acerca o sobre el simulacro. Es el simulacro como habla, uno queda sin voz, la carne dice. Tal vez, dice escritura.

La mirada.
Esa capacidad de crear figuras, provoca simulacros, produce tensiones instantáneas que, a su vez, se producen por los alternadores de existencia.
Es la mirada la que está alcanzada por una irreparable escisión ontológica.

Quizás el lenguaje sea, súbitamente, nuestra mirada. Es el lenguaje el que viene a ser un simulacro.

La experiencia del lenguaje sobre sí mismo es la experiencia de sus propios límites. La escapada del lenguaje al modo de ser del lenguaje (a la dinastía de la representación) en el arte es el alejarse de si mismo del lenguaje lo más posible.

La representación aparece aquí como la narratividad de lo narrativo, la decibilidad de lo decible, como si no se dijera nada.

Hay un mirar narrativo? Representativo figurativo? Ya el mirar es portador de representación, porque mirar es narrar como si no se narrara.

*

El intento del lenguaje por franquear sus límites mediante la narración confirma la repetición indefinida del propio límite.

Con los ojos fijos en el horizonte pasamos del deseo a la contemplación.

Mors oculi es el estado en el que la muerte y la vida se conjugan.
Ver a la diosa (el deseo de ver) es ser visto por ella. El deseo de desear.

Tener que ver con algo es ver el acto mismo, la esencia y la experiencia de su movimiento. La carne es así memoria sin recuerdo.

Al dibujar el papel deviene la membrana de la retina sobre la que se forma la visión y tales imágenes parecen no poder quedar fijadas. El lápiz anuncia en el trazo su difuminación.

Magritte: Las cosas visibles esconden otras cosas visibles, pero una imagen visible no esconde nada. Lo visible puede ser ocultado pero lo invisible no oculta nada.

... Como si ver sólo fuera posible en un cierto arrancarse los ojos (cerrando los ojos).

El cuadro ofrece la sensación y pintar la sensación es la posibilidad de sentir el tiempo, de hacer el tiempo sensible en sí mismo, de vaciar hasta producir un original. Es esencialmente ritmo, el de la carne y la sangre, el de la respiración como tiempo de la carne. No representa a nadie, no remite a algo otro, no se asemeja a nada. No es comparable y no se define por la ausencia de órganos. La carne es ya cuerpo sin órganos. No se deja atrapar. Sólo sabemos que no estamos ya en él. Así puede acariciarse (es lo otro de un ver, no un mero tocar) por el ojo háptico, que supera la dualidad entre lo táctil y lo óptico. De este modo, la pintura ha investido nuestro ojo y alzado ante nosotros un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. La carne no es ya aquello de lo que se pinta, aquello que se pinta. Ni siquiera, sin más, lo que pinta. Es la carne del pintar. Se trata de la "lógica" de la sensación, un exceso de presencia, un más, un demasiado, una presencia de la ausencia y la carencia que aquel acariciar comporta.

*

Las metamorfosis que unen al hombre con los animales que come son fuertes como cadenas.

Nada desconcierta más que la naturalidad de lo sorprendente.

Ve tanto que resulta insoportable, tanto que, más parece ser visto que vidente. Es como si se oyera ver, como si se viera el ver.

Es la asunción de la insuficiencia de ver lo que cabe ser visto y la necesidad de procurar formas de visibilidad.

El melodrama se presenta como un exceso de la narración. Hay mucho melodrama y poca tragedia.

*

Las ventanas se abren a lo que nos da que pensar. La arquitectura se tira por sus ventanas, que ya no enlazan lo interior y lo exterior, simplemente los cristales rompen su distancia. Mirar por ellas es una forma de no ver, un modo débil de arrojarse. Y, entonces, es una manera de ver demasiado. "Somos nosotros los que nos vemos por quienes no nos miran. No se miran entre sí, sólo buscan que las luces de sus ojos no se crucen, no ya sus ojos, sino sus miradas, singulares, irrepetibles, inconfesables... que no reclaman reconocimiento, sino espacio en la composición pa

la ciudad de Ersilia y que ellos no son nada.

Ahora sé que las marañas que yo registro contra el cielo son Ersilia, son las ciurespeta. El vidrio corta la carne y las palabras. Entonces, mirar aquello que mira es reconocer la habitación de una vivienda como boca que se abre por la ventana y posibilita la carne de los habitantes como lengua. A la par, reclama testigos y nos devora nuestro tiempo y nuestro espacio. De este modo, las miradas mortales son el arte de aprender a ver. Tal es nuestro más urgente desafío. "Se ha de aprender a ver (...) y añadimos, es lo que necesitan los personajes de Hopper lo que con ellos necesitamos. Aprender a ver, habituar el ojo a la calma, a la paciencia, a dejar que las cosas se nos acerquen, aprender a aplazar el juicio, a rodear y a abarcar el caso particular desde todos los lados "Se requiere otra manera de ver

*

Ver la acción de pintar, ese otro modo de mirar la obra, que no la reduce a producto, es la carnereidad que ve la carnereidad. Entonces se produce el deslizamiento de la mirada infinita en la superficie sensible. La carne encuentra en esa tela su piel en la que articularse un acento, un fino hilo de sangre y tiempo, una intensidad. La tela es así telón que ha de atravesarse. Pero, tras él, de nuevo, es la boca la que ve, no hay nada que ver, salvo que... "Y se ve que detrás del llamado telón, que debe cubrir el interior, no hay nada que ver, a menos que penetremos nosotros mismos tras él, tanto para ver, como para que haya detrás algo que pueda ser visto. Pero se muestra al mismo tiempo que no era posible pasar directamente hacia allí, sin preocuparse de todas esas circunstancias, ya que este saber que es la verdad de la representación del fenómeno y su interior sólo es, a su vez, el resultado de un movimiento circunstancial, a lo largo del cual desaparecen los modos de la conciencia, el modo de ver, la percepción y el entendimiento. El telón guarda en su piel otra memoria. Y de repente.

Ojo porque en el ver la acción se descubre, al menos, el espesor superpuesto de las tentativas configurativas en que consiste pintar (dibujar). Posiblemente detrás de este espesor no haya nada, pero el espesor del hacer puede alcanzar la infinitud de los instantes dinámicos de su génesis. Es un espesor que no se ve, aunque se conoce y, al ser nombrado, surge como una intensa vibración.

5. Anotaciones. (14-7-01)

1

Atracción de sonidos y posturas ingeniosas en todos los límites que la situación indicaba. Hartazgo de lugares comunes agotados.
La resaca, luego, es el silencio, la inhibición de las palabras en la atronadora música del paraíso. Callar, no decir, imponiendo a la espontánea implosión verbal la ascesis de la disolución, la férrea custodia del mundo visto, en donde todos coincidimos.

A dónde llegan los mundos.
Es el barco un mundo? El mar? El grupo ocioso y heterogéneo? O la memoria represiva que justifica la decadencia?

Desaparecer. Cómo desaparecer?
Dejar todo organizado y desaparecer...
En el desajuste de siempre. Singularizado, señalado en el grupo espontáneamente perfilado.
Es la despedida como iniciativa inesperada.
La ausencia como pregunta. La indiferencia como reto.
Contestación al fracaso, a la rutina, a lo consabido, al papel adjudicado, al temor por sobrevivir.
Un improbable mundo insólito se transforma en una trampa que sólo agranda y deforma el mundo habitual. Un increíble mundo despreciado por el grupo que lo intercala en una escala de valor insostenible.

*

Se acerca la hora de la soledad como hora del fracaso de la comunicación, como tiempo de la claudicación física, sexual y moral.
Está ya aquí , con los otros, entre los demás. Pero es un espacio desconocido, intuido pero incómodo, con otros registros que reclamaran, otros hábitos.

Quizás en cada viaje ha pasado lo mismo. La obscena proximidad y confianza de todos que provoca el paso inevitable a la contemplación de la pura dinamicidad, como los ciegos paisajes-simulacro que son panorámicas inútiles desde el centro oceánico donde flota la vida sostenida por la muerte.

Flotar es una situación tan simbólica que desgarra todos los velos aparienciales. Los rituales a bordo no deberían oponerse al misterio.

*

El tiempo se derrama en la lentitud o se gasta en la desatención.
Aquí el tiempo lo impregna todo, lo cubre todo de inalcanzabilidad.
Ni siquiera el cuerpo y su tacto pueden romper el hechizo del ocio decretado (impuesto)
Ni la aparente normalidad de los objetos de uso, ni las rutinas de supervivencia.
Lo estático rechaza, expulsa (las visiones panorámicas). Lo dinámico despierta curiosidad, introduce (el agua del mar, el fuego, el ruido del viento).
Lo estático se dinamiza con el movimiento propio. Otra vez ver.

6. Anotaciones. (15-8-01)

2

Es inevitable en esta época del año y este escenario irreal que me envuelve y me anula en lo instantáneo inalcanzable y casi pétreo (me refiero a mi jardín, al jardín que heredé ya construido como un paraíso artificial, lleno de plantas habituales y de los huecos de ciertos recuerdos de familiaridad, de pasión, de promesas y de asuetos), pensar qué ha sido de mi vida, de mis anhelos, de mis trabajos, de mis proyectos, aunque ahora estas preguntas se produzcan sin importancia, sin orgullo y sin prisa, pero con la curiosidad de saber si tienen fuerza para desencadenar alguno de los relatos que hierven en mi interior como juegos de palabras desagarradas alrededor de una identidad (la mía) que todavía me parece indeterminada, aunque inevitablemente encaminada.

En mi jardín, yo mismo estoy detenido, agitado, pero entregado a mi tiempo casi solidificado, inerte, donde los momentos pasados y presentes se amontonan sobre mis sentimientos como secuencias cristalizadas, amalgamadas en una agitación presente y sin edad.

Aquí yo siempre soy el mismo que fui, despreocupado, apasionado, encerrado, protegido, ocurrente, osado y amaestrado, libre, y radicalmente extrañado de la profundidad inalcanzable de este paraíso que siempre me ha acogido, que siempre ha referenciado mis sueños y que, inevitablemente, siempre he sabido irreal.

*

7. Anotaciones. (20-8-01)

3

Ya estamos (estoy) en otro mundo.
Es un choque de inmersión que reajusta la presión interior de palabras y configuraciones "fuerza".
Yo vivo esas presiones como posibilidades inconmensurables que se agitan en mi interior, como fuerzas que quieren salir al exterior para organizarse en universos dislocadores.
Estoy con los demás pero mi pasión es autónoma. Cuando dibujo no presento historias o notifico aconteceres, presiento configuraciones que pueden llegar a ser "mundos".
Cuando escribo, presiento palabras hilvanadas que pueden acotar situaciones insólitas.

Posiblemente el arte es un instinto espontáneo, idéntico siempre, que busca sólo lo insólito presentido, la exteriorización de súbitas improntas peculiares, singulares, con pretensiones megalómanas.
Es el dolor de la distancia en que se sitúan los acontecimientos y sus marcos, la envolvente que da sentido a la agitación básica que nos anima.
Esta distancia infranqueable es el campo del arte, que siempre anuncia lugares inexistentes pero al alcance de la elaboración poética.

*

Almudena Grandes "Las vacaciones de la memoria" "El País Semanal (12.8.01)".

Es posible que hace unos años mi jardín se fundiera en mi experiencia con el entorno no visible de la agitación juvenil, pero ahora no consigo disolverlo con nada, como me ocurre con otros lugares que, encendidos de estímulos visuales, no dejan de ser escenarios inalcanzables, hasta que la oscuridad y la desatención los convierten en silencio respirable y ciego.

*

A partir de cierta edad, el verano se convierte en un pasadizo donde el tiempo pierde su propio rastro, añorando mundos que no llega a encontrar jamás.
Las obras de arte no responden a nada, son espontáneas fabricaciones estimuladas por otras obras.
La magia de la obra consiste en que provoca elaboraciones que la refieren, la envuelven en palabras y, en ocasiones, la justifican. La justificación legitima la crítica, la historia y la teoría social.

Una obra no es una respuesta a ninguna pregunta. Las obras son respuestas que estimulan preguntas o cuestiones de todo tipo. Esta es otra peculiaridad.

8. Anotaciones. (Agosto 2001)

4

Valcárcel Medina.... El arte no da respuesta, sólo plantea preguntas.

Doctor en Alaska. Busco inquieto en esta gran oscuridad. Tanteando. Lo importante no es el resultado, sino el tanteo. La libertad henchida de búsqueda apasionada.

El tanteo es el ritual (parte de él) desde un fondo de presión inquieta por lo que sea.

La concepción espacialista de la arquitectura es el reconocimiento de la arquitectura como mundo envolvente (uno de los mundos que nos contiene).

*

Estoy satisfecho de insatisfacción.
Lleno de vacío, abierto de inquietud.
Todavía no tengo ninguna fórmula narrativa pero sí que preveo una infinidad de posibles argumentaciones. No sé si son historias aunque, a medida que pasa este estío, siento cómo las palabras me presionan organizadas en diversos inicios de intensos relatos.
¿Estará mi alma construida sólo de impulsos encarnados en frases sueltas aisladas, sin posibilidad de enlazarse en formas convencionalmente extensas de escritura?.
Leo a Baricco, a Handke, a Landero a Berger (también a Salinguer y a Conrad) y encuentro en ellos muchas de mis frases, hilvanadas en textos que me conmueven y admiran.
Debería intentar juntar mis frases entre sí, pero mi inquietud las desconecta sin posibilidad de desarrollo.

9. Una película que trata de la ceguera. (1-9-01)

La película ("A primera vista", director E. Winkler) narra los pormenores de aprender a ver que acaecen a un ciego casi de nacimiento, acomodado a su ceguera, que recobra la vista de mayor. Luego, el personaje, cuando ya sabe mirar, vuelve a perder la visión.

El otro personaje del relato es una chica arquitecta. Hay en la cinta interesantes indicaciones.
La primera ocurre con ocasión de una lluvia en el interior del refugio en que se cobijan. El ciego hace notar a la arquitecta que los sonidos y los ecos en el habitáculo permiten adivinar (experimentar) las dimensiones y la calidad especial con mayor precisión que usando las percepciones visuales. La arquitecta, con los ojos cerrados, descubre el fenómeno con alborozo.

El ciego, para moverse en su ambiente (en su casa), emplea esquemas polares (de direcciones) y cartesianos (de distancia) que le permiten desplazarse con libertad a condición de mantener despejados los canales de paso, y sostener, acompasados, los ritmos interiores (anímicos) y la atención al movimiento.
Lo que el ciego no puede tocar no existe como resistencia cognoscible.
El ciego se encuentra cómodo en su mundo acompasado, rutinario e inerme.

Luego, cuando el ciego comienza a ver, no es capaz de soportar la invasión sensorial de lo visible y no puede asignar realidad y significados a lo que ve. Tiene que aprender a ver para poder asumir el nuevo sentido.
Las cosas tocables son fácilmente vinculadas con lo visto (basta con cerrar y abrir los ojos) pero lo que no se puede tocar constituye un caos de sensaciones en busca de conceptos que las organicen y estabilicen. Cuando ya es capaz de discriminar las sensaciones visuales vinculándolas a palabras (autodidactamente), entra en el frenesí de asistir (de mirar) todas las situaciones (espectáculos) que es capaz de recordar con frases o argumentos verbales recibidos de los videntes a propósito de aconteceres intocables (horizontes, puestas de sol, espectáculos deportivos, etc.).

10. Los encuentros. (8-4-02)

Llegar a un lejano lugar es aparecer en otro mundo, en medio de su agitación. Y allí, en lo inusitado, asistir a situaciones extravagantes, con personas que se exhiben en rituales que sólo dejan asomar pedazos de historias desconocidas. Son los encuentros. Choques de la pasión (que siempre acompaña al viajero) en escenarios y con actores que se resisten a los esquemas reductivos con que se combate la estupefacción. Los encuentros son inmersiones en envolvencias extrañas, donde sólo es posible sostenerse estando al acecho, tanteando ficciones que puedan equilibrar provisionalmente la necesidad de comprensión.

Sólo después de la vuelta, los encuentros, retenidos en el olvido general de la memoria acumulada, pueden ser reconstruidos fabricando relatos capaces de ordenar, en parte, el depósito impreciso de lo vivido, demarcando su confusión.

11. Somos

Somos muerte disfrazada con la máscara de la vida. / Remolinos de la nada sostenidos por el viento y por la luz. / Desastres no consumados del todo / en un lapsus inestable de reflejos imprecisos. / Y efímeros. / Con forma de pasión. / Oquedades sin sentido, delirantes de ecos que aparentan permanencias imposibles. / Pura agitación en lo imponderable./ Levedad que anhela, ensimismada, cierta sustanciadora densidad.
¿Somos? Soy. / Pienso, en el soy, que somos. / Quizás por que nuestra máscara vital (mi máscara), / que es un intenso remolino de palabras alrededor de una inconsistente acumulación de sensaciones, / no me permite diferenciar a los otros, / confundidos en la profundidad de una cálida indiferencia.

12. Valparaíso

Llegamos a Valparaíso una mañana nublada. Entramos por arriba, por la corona de cerros en donde, según Neruda, florece la alegría y la miseria a borbotones frenéticos. Paramos en un mirador a media altura, desde el que se encaraba el gran arco de la bahía, limitado por un horizonte indefinido, dejando a la espalda una muralla de pequeños edificios deslustrados, amontonados en una escarpada ladera. Alcanzando el borde de la plataforma, iban apareciendo los barcos fondeados en la rada, el borde caprichoso de la costa, el puerto, en el que destacaba una gran explanada llena de contenedores apilados, dispuestos como un barrio de viviendas multicolores, y los techos remendados y descoloridos de los edificios de la parte baja de la ciudad. A la derecha, hacia el Norte, se destacaban las siluetas de los altos edificios que señalaban la presencia lejana de Viña del Mar. Por debajo de nosotros, había unos cuantos muchachos estáticos, de pie, dibujando en cuadernos el conjunto y los detalles de la estimulante agrupación de los contenedores. Nos dijeron que eran alumnos de una escuela de Arquitectura del lugar que preparaban un trabajo de curso.

*

Hace unos años, por los ochenta, aparecieron en Madrid unos profesores de una escuela de Valparaíso. Recuerdo la exposición que hicieron de sus "travesías", que eran viajes con los alumnos por la cordillera, en los que buscaban un emplazamiento singular, acampaban en él, y construían, entre todos, un edículo de madera que marcaba un hito paisajístico. No recuerdo los pormenores de esta interesante actividad, pero me chocó un apasionado alegato que propusieron después. Dibujaron un mapamundi al revés, con el Sur en el Norte, argumentando que los habitantes australes sentían así la tierra, con su continente por encima de los demás, ya que el "arriba" y el "abajo" de los mapas no es más que una convención que indica la importancia que se atribuyen los pueblos del Norte. Luego, con el mapamundi boca abajo, explicaron que también la orientación Este-Oeste se invertía, pues, en esa nueva representación, el giro de la tierra se producía de derecha a izquierda. Defendían que esta forma de ver el mundo era revolucionaria y peculiar y servía para simbolizar la confianza que tenían en sus posicionamientos. Todos quedamos perplejos.

*

Luego descendimos a la parte baja de la ciudad, al nivel del puerto. Nos movimos entre edificios vetustos y ajados, por plazas y calles casi vacías. Era domingo y la gente se acumulaba en las tiendas y chiringuitos de la estación portuaria. Detrás de este plano, sembrado de bancos y sedes administrativas de diversa factura arquitectónica, en donde dominaban los edificios eclécticos de principio del siglo pasado (del XX), aparecían, como grapas uniformemente espaciadas, las estructuras de los ascensores y funiculares que sirven para saltar del plano bajo a otro intermedio, a partir del cual la ciudad continúa ascendiendo, con ayuda de infinitas escaleras y calles empinadas, hacia las alturas de los cerros que abrazan en semicírculo el paisaje urbano. En la proximidad de ese primer desnivel, era inmediato recordar otras ciudades, densas, grises y melancólicas, que salvan su escalonamiento hacia el mar con artificios mecánicos parecidos, como ocurre en Salvador de Bahía, Nápoles, Lisboa o Bilbao. Los funiculares y los ascensores ofician en estos enclaves históricos de enlaces entre las partes bajas, de acceso fácil desde el agua, destinadas al almacenamiento e intercambio de mercancías, y las partes altas, preservadas definitivamente para la vida comunal. En todos los casos estos artificios mecánicos, con su marcada apariencia industrialista, son signos de una identidad peculiar que siempre evoca pretéritos trasiegos que ya sólo son añoranza.

*

Ayer, (19-5-02) en una revista de prensa dominical, aparecía una fotografía de la presidenta de Amnistía Internacional exhibiendo una camiseta en que se distinguía con claridad un mapamundi invertido, como el que nos mostraron los profesores de Valparaíso veinte años atrás. He recordado que, en el principio de los 80, D. Helder Cámara, en Brasil, ya trataba la cuestión de una inversión en el mundo que corrigiera las diferencias entre el Sur y el Norte. En aquel entonces la tensión Este-Oeste (Guerra fría) era el otro eje insoslayable de preocupación. Pero D. Helder no dibujaba mapamundis.

*

Luego nos dirigimos a los cerros. Fuimos a visitar la Sebastiana, la casa colgada del cielo que Neruda construyó en Valparaíso.

13. Los perros.

Los perros de Chile son diferentes de otros perros. En particular, son muy diferentes de los perros de Brasil, de México o de Madrid. No sé si proceden de otras razas, pero tienen distinto temperamento, otra naturalidad. Parecen más ajenos, independientes. Como si las personas sólo fuéramos entes inevitables entre los que tienen que convivir. No se avergüenzan ni espían, simplemente están. Van y vienen, trotan, giran, y miran sin interés, como si tuvieran sus cosas que hacer. Como si algo del mundo, distinto de los hombres, les concerniera sólo a ellos.
Encuentro en J.M. Varas (Nerudario) una confirmación de estas impresiones, cuando cuenta cómo alguien del círulo de amigos de Neruda, después de observar las imprevistas evoluciones de un can callejero, sentenció: "lo que son los perros", dando lugar a las carcajadas de los contertulios. Al parecer, después, bastaba con decir "lo qué son los perros" para que todos evocaran la profundidad vacía del aserto. Neruda dedicó un poema a esos perros: Perseguí por aquellas calles / a un perro errante, innecesario / para saber a dónde van / de noche trotando los perros./ Solo mil veces se detuvo / a orinar en sitios remotos /Y siguió como si tuviera / que recibir un telegrama / ("Otro perro" en "Fin de mundo").
Quizás los (accidentales) perros de Chile siguen esperando, desde siempre, insólitos mensajes.

14. La cortesía.

La cortesía es el comportamiento con que se manifiesta la atención, el respeto y el afecto que se tienen las personas. La cortesía (urbanidad) se puede expresar como actitud espontánea o como hábito social más o menos ritualizado. En este caso, puede llegar a tener la forma portocolaria de los comportamientos defensivos, elusivos de cualquier compromiso, bajo la protección de la corrección.

Hay situaciones en las que los protocolos comunicativos resultan activamente evasivos y acaban por configurar extraños ámbitos abiertamente descorteses, disfrazados de formalidad. Cuando esto ocurre es difícil hacerlo notar, porque la indicación de la descortesía suele ser utilizada como transgresión imperdonable del ámbito protocolarizado que la notificación intenta denunciar.

En las reuniones académicas, basadas en el intercambio de experiencias que se transmiten con formulaciones tentativas (a veces imprecisas), las actitudes protocolarias radicalizadas, además de descorteses, resultan activamente improductivas, porque impiden la aparición de ámbitos comunicativos abiertos, donde las aportaciones diversas puedan acabar situándose relativamente en un contexto dialógico en el que cobren interés los esfuerzos provocativos de los intervinientes.

15. Suecia.

Hay sonidos que bloquean las palabras. Otros, como el mar, las convocan.
El ruido del ambiente impedía que las palabras que se agolpaban en mi mente se ordenaran en frases concretas. Yo sentía la presión de las sensaciones acumuladas en esos primeros días, pero era incapaz de generar el silencio necesario para conjurarlas en lenguaje articulado. Alrededor todo era algarabía, músicas, conversaciones en voz alta, reclamos de restaurantes, ir y venir de grupos, entre sillas, mesas e innecesarias sombrillas, todas dispuestas frente a los locales de moda, en un zigzag de calles peatonalizadas.

- Dos consumiciones por el precio de una.

Angelmó-Berlín. El mejor pescado.
El local se llama Angelmó por Angelmó y Berlín porque el dueño es alemán.
Tenemos buena comida y buena música.
Le limpio los zapatos pero no quiero que me vea el encargado del local. Si me ve, me echa.
Soy limpiabotas porque he perdido mi trabajo, y mi mujer, y mi casa, y la mano izquierda. Mire. Y tengo que hacer esto para mantener a mis hijos sin tener que robar.
Cómpreme una flor para romper el gafe. Si empiezo la noche con buen pie, seguro que vendo todo el manojo.
Pareces una gitana, hermosa y desenvuelta.
No, eso no, yo no robo.

En Suecia la gente se acumula al atardecer, distribuida por los locales de comida y bebida reunidos en la zona, que permanecen abiertos hasta bien entrada la noche. Podría ser un lugar de cualquier ciudad del globo sin signos especiales, un lugar sin lugar, un corredor impersonal donde van a sofocar sus tedios burgueses y turistas.

16. Prohibido entrar con cuadernos.

Llegamos al palacio sin entusiasmo. Sólo teníamos curiosidad por visitar uno de los caserones más ostentosos de Santiago. Nos conducía la morbosidad de ver por dentro lo que parecía una singular mansión. Pagamos la entrada. Recorrimos parte del fabuloso parque que rodeaba el edificio y fuimos recibidos y retenidos en una lujosa sala contigua al acceso. Allí nos dieron unas fundas para los zapatos y unas curiosas instrucciones. Estaba prohibido hacer el recorrido con cámaras (de vídeo y fotografía), y con cuadernos; además, había que ir reunidos en grupo, siguiendo el camino marcado, sin ocultarse a la vista del guía.

Luego, amontonados, empezamos el viaje por el interior de aquel cenotafio. Primero pasamos a una sala cuadrada en la que se nos dijo que era importante apreciar las ricas maderas de suelos y mobiliario (algunas maderas habían sido importadas hasta allí, a Chile), los tejidos exquisitos de las paredes y los cortinajes, la singularidad de los espejos históricos y la rareza de cuadros, alfombras y otros objetos, traídos de todas partes del mundo. La habitación era una almoneda difícil de catalogar, revestida y decorada con criterios delirantes. La siguiente sala también, aunque los tejidos y demás accesorios eran de distinta rareza. Ya en la tercera estancia, encadenada con las anteriores por huecos centrados en los muros separadores, aparecían, contra los huecos exteriores, una serie de instrumentos musicales de sonoras marcas.

Alguien, entonces, notificó que aquellas habitaciones eran un fondo de saco, el final de un recorrido que debía de empezar en otro lado. Estaban enseñando el mausoleo en un orden distinto al de su uso cuando el edificio tenía uso. Habíamos entrado por donde se salía del palacio en las fiestas que la familia Cousiño organizaba. El guía no contestó, como si nunca hubiera pensado en lo que se le decía. Y se opuso enérgicamente a cambiar el camino previsto, cuando otro visitante, al que pareció razonable la observación, le rogó hacer el recorrido en el orden que tenía que haber sido habitual cuando la casa estuvo habitada. Ante la negativa a modificar el itinerario, algunos de los visitantes abandonamos el grupo y nos dirigimos a la salida, completando el camino inverso que era preceptivo seguir. Pasamos por otras salas recubiertas de abigarrados tapices. Atravesamos un oscuro y enorme comedor, casi macizo de muebles y artesonados de nobles maderas talladas, de espaldas a una marquesina de vidrio que se introducía en el jardín. Vimos, al fondo, a través de las ventanas, un pequeño pabellón donde debió de estar instalado el servicio. Pasamos por un imponente espacio central, lleno de espejos y enormes retratos, que tuvo que tener una cubierta transparente y que contenía la imperial escalera que conducía al piso superior. Y alcanzamos la pieza de acceso, en el eje de la entrada de la casa.

Ya en el cuartito donde nos agruparon para entrar, nos quitamos las fundas de los pies y nos dispusimos a volver a la calle, frente a un empleado que nos vigilaba con cierta amabilidad. Yo le pregunté porqué en el billete de entrada ponía: "Donativo: 30 pesos", cuando ese precio no era voluntario sino imperativo, y porqué estaba prohibido hacer la visita con cuadernos. Frunció el ceño y encogió los hombros. Luego nos dijo que él creía que lo de los cuadernos se debía a que una vez, un niño que llevaba un block, atacó con un lápiz de colores la rica tapicería de una butaca. Le pregunté si se habían interesado en averiguar si aquel arrebato pudo deberse a una enajenación transitoria producida por el ambiente de aquella casa, o a la distorsión provocada por el modo reverencial e incomprensible de recorrerla. No me contestó. Ya en la calle, un aire nuevo y transparente nos confortó.

17. Me pongo a dibujar

Abro mi cuaderno y, con instrumentos suaves, dejo que mi mano se deslice sobre él. Sólo miro de soslayo, cuando brazo y mano gesticulan y se desplazan llenando de trazos la superficie blanca. No copio ni pienso nada preciso, asisto al espectáculo de esta danza decidida y ocasional. A veces es un baile lento y entrecortado, aunque otras el ritmo se acelera, o se para de repente. También cambian los trayectos, rectos, curvos o accidentados. Y sus localizaciones. Es un placer sentir los movimientos y espiar la aparición de las huellas que, poco a poco, conquistan el cuadro y se superponen marcando misteriosas densidades. Llega un momento en que la danza arbitraria se detiene y, entonces, advierto la totalidad como un cosmos envolvente, que me estimula con indicios de presencias por precisar, o que me oprime sin remedio. En estos casos cabe romper el papel o sumergir los trazos en otros trazos, a la búsqueda de una nueva configuración más espesa.

Dibujando así, las narraciones se deshacen, y las palabras flotan sin articulación, forzando un vacío ciego y tenso de confortable dinamicidad primordial.

*

En ocasiones me cansa mirar la arquitectura, porque este ejercicio requiere la ficción de un discurso que haga posible la visión articulada geométricamente de sus características, conformadas materialmente en un tiempo histórico.

18. Las casas de Neruda

1

La Sebastiana
La primera casa de Neruda que conocimos fue la Sebastiana, en Valparaíso. Sabíamos que había vivido en otras casas que tendríamos que encontrar.
La Sebastiana está encajada en la trama urbana, en lo alto de la ladera del anfiteatro que es el soporte geográfico de la ciudad. Llegamos a ella recorriendo empinadas calles. Es un edificio de cuatro alturas y un ático, encajado en un diedro recto vertical que parece materializar las medianerías del solar. En ese ángulo referencial se sitúan las escaleras y, en su contigüidad, los servicios de agua, formando un primer núcleo de cuartos funcionales superpuestos. La casa, a partir de ese esquema, desarrolla sus plantas con relativa libertad, abriéndose ampliamente hacia las vistas al mar por los dos lados libres que quedan (Sur y Oeste).
Los pisos van decreciendo en superficie de abajo a arriba y se rematan con huecos rectos y curvos acristalados, sobre la ciudad que cae al puerto por poniente.

El orden vertical de la torre es una estricta secuencia de intimidad. Abajo, un ámbito abierto al jardín y, arriba, la biblioteca. Entre medias, y hacia arriba, salón, cocina-comedor y dormitorio. Al parecer el acceso primitivo de la vivienda se efectuaba por la calle lateral del Sur, a la altura de la segunda planta, donde se ubica el salón.

Lo peculiar de este habitáculo son sus elementos decorativos, diversos y extraños, sin lógica estilística, adheridos a las paredes, techos y huecos por razones incomprensibles en un primer vistazo. Neruda dejó dicho que las puertas eran piezas rescatadas de derribos y, luego, acogidas y reactivadas en sus nuevos destinos ocasionales. Y lo mismo pudo ocurrir con otros elementos diversos (techos, jambas, ojos de buey, ...), encastrados en la casa para siempre en el trance de su construcción.
Además estaban los muebles, las piezas escultóricas y los cuadros, un delirio de objetos de diversas procedencias y facturas, distribuidos en los interiores, entre paredes de distintos colores. Pero la casa es amplia, espaciada, con sólo algunos rincones abigarrados de chismes.

Salimos del edificio aturdidos de mirar tantas y tan diversas cosas, con la sospecha de que todos aquellos componentes y enseres tenían que encajar en historias que desconocíamos.
Fuera ya, nos percatamos de la espectacular intensidad del panorama que se divisaba. Compramos un libro sobre el edificio, en el que hay un poema de Neruda que comienza diciendo: Yo construí la casa/la hice primero de aire/luego subí en el aire la bandera/y la dejé colgada/del firmamento, de las estrellas, de/la claridad y de la oscuridad/...
Supimos entonces que la casa, además de un troquel de relatos, era un palco enfrentado a la noche, al espectáculo urbano de la oscuridad, hecho de luces esparcidas en el aire, y de reflejos, como un fuego pirotécnico congelado.

2

La Chascona
Neruda vivió en otras dos casas fáciles de visitar, la Chascona e Isla Negra. Cuando Fernán Meza supo que teníamos interés en ellas, se ocupó de organizar las visitas correspondientes. Precisamente él pensaba en esas casas como referencias para su tesis doctoral. Sostenía que todas ellas eran escenarios de un ritual lúdico en el que los objetos contenidos eran los elementos clave. Recordaba bien alguna de las fiestas a las que había asistido en esas casas. Una tarde, con todos los asistentes al curso de doctorado que estábamos celebrando, fuimos a la Chascona.

Era una casa muy distinta de la Sebastiana. Encajada en un solar sin vistas de la periferia de Santiago. Cerrada al exterior. Estaba compuesta por tres pabellones sueltos, localizados en el

perímetro del terreno y abiertos a un jardín circunstancial, interior, con forma de cuenco, en cuyo fondo había una terraza emparrada.
Los pabellones son edificaciones simples, sin complicaciones constructivas, que se relacionan entre sí por medio de un camino pavimentado, a la intemperie, que se ajusta al desnivel del terreno.
Creo recordar que el edificio más grande de los tres es el que se adosa a la calle .... (por donde se accede al conjunto). Y está organizado como una vivienda burguesa convencional, con una planta baja, contra el terreno, donde está el garaje y el acceso, una primera planta "comunicativa" (con la estancia, la cocina, el comedor y algunos otros locales), a la altura de la parte baja del jardín (donde está la terraza emparrada), y otro piso, encima, privado, dispuesto como un apartamento (dormitorio principal, baño, biblioteca y escritorio). En la visita, o no se enseñaban, o yo no alcancé a ver ni los locales de servicio ni los espacios más privados.
El segundo edificio, muy próximo al primero, adosado a la linde lateral, parece repetir la organización de otro apartamento: una sala (con bar) sobre un cuarto semienterrado (quizás un trastero) y una planta superior, prohibida a las visitas, con, al parecer, otro dormitorio.
El tercer edículo, en la linde posterior y más alta del solar, que es el remate de la sucesión de pabellones, era distinto. Una construcción en ángulo, de una sola planta, dispuesta para contener objetos y permanecer lejos de la entrada, en aislamiento (quizás para leer y escribir) o en festiva compañía. La llegada a esta pieza del conjunto se producía después de un periplo ascendente por el camino pavimentado.

Todos los interiores que nos mostraron estaban colmados de objetos y cuadros, acerca de los cuales la guía contaba interminables historias que se perdían intermitentemente en el barullo que armábamos entre todos. Fernán no estaba de acuerdo con algunos detalles, pero no porfiaba demasiado con la cicerona. Yo no dejaba de preguntarme cómo podía adquirirse, almacenar, clasificar y colocar tanto cachivache y tanto cuadro.

3

Isla Negra
El acto final del curso en Santiago consistió en ir a conocer Isla Negra. Esta vez nos acompañaban, en alegre cháchara, solo tres de los doctorandos. Los demás se habían liberado, por fin, de la carga de las clases, a las puertas del fin de semana. Era viernes a mediodía.
Isla Negra está ubicada al borde del agua, de cara a una costa rocosa que recibe las mareas y las olas de un océano grandioso y temible en el que, cuando no hay nubes, se sumerge el sol. Allí, en el cambiante e incesante sonido de la intemperie, hay cuatro edificaciones: una pequeña casa, de piedra y madera de dos niveles, en la parte más alta del solar (que debe de ser la casa original, ya construida cuando Neruda compró la finca); una segunda pieza, estrecha y alargada, a continuación de la primera, toda de madera, dibujando una barrera curva que cierra al horizonte, con su concavidad, la explanada por donde se accede a este pabellón y a la primera casa; un pequeño galpón (un garaje), al extremo de la barrera curva; y un minúsculo cubículo, también de madera, por delante de las otras piezas, entre rocas, en la pendiente que cae al mar.

En Isla Negra, los objetos, las reliquias orgánicas y lo cuadros, están agrupados por temas y la edificación alargada tiene la clara disposición de un museo lineal, con salas diferenciadas para colecciones y piezas singulares. En la explanada alta, la del acceso, hay objetos grandes a la intemperie (al menos un carro, una máquina de vapor y una barca). El cubículo entre las rocas no formaba parte de la visita, pero debió de ser un lugar de trabajo en el que se apartaba el poeta. Tampoco pudimos ver los locales de servicio. En un saliente de la parte alta, adelantado a las edificaciones, frente al horizonte, está el túmulo donde descansan los restos de Neruda y de Matilde Urrutia.

4

Habíamos visitado estas casas en el orden inverso al de su posesión por el escritor y, quizás, al de su construcción.
En orden temporal, primero fue Isla Negra (1.939), luego la Chascona (1.953) y, por fin, la Sebastiana (1.959), aunque no conozco ni las circunstancias ni las fechas en que, tanto !sla Negra como la Chascona, fueron completadas con sus correspondiente pabellones. Pienso que, al menos, el edificio de exhibición de Isla Negra pudo construirse en cualquier época posterior a la compra de esa propiedad, quizás cuando la idea del museo temático acabó de tomar cuerpo y las circunstancias económicas del poeta fueron favorables.
Nadie fue capaz de explicarme con claridad si las cosas colocadas en las casas fueron acumuladas antes de su posesión o construcción, o si se adquirieron para rellenar los lugares que iban apareciendo. En cualquier caso, hay piezas que están en ámbitos singularizados, lo que lleva a pensar que Neruda tuvo que disponer de sitios de almacenaje y clasificación donde tener sus colecciones antes de colocarlas, o que las casas debieron de pasar por situaciones angustiosas a causa de la acumulación de trastos.

5

Todas las cosas que se disponen en las casas parecen estar allí para dar que hablar. Las propias casas dan que hablar. Hay cosas, de las que se muestran en las casas, que pertenecen a la intimidad privada que se deja ver, pero de las que se habla poco y con pudor. Otras, que son indicadores de pertenencia o status, de las que en general no hace falta hablar (Perec señaló esas cosas en un famoso libro); y otras, que son directas provocaciones para contar historias, o para que se sepa que su poseedor tiene historias dispuestas para ser narradas.

En las casas hay tiempos para la intimidad y el tedio, para la supervivencia, para la organización de la propia casa, para las fiestas y, en algunas, para el trabajo. Me resulta difícil imaginar a Neruda en sus rutinas cotidianas, no tengo datos. Pero sí puedo imaginarlo organizando y distribuyendo cosas, leyendo o escribiendo y celebrando reuniones y fiestas. Aceptando la indicación del sentido lúdico del mundo del escritor que sostiene Fernán, esas conductas que me resultan imaginables, se pueden entender como un conjunto único, complementario y retroactivo de actividades orientadas poéticamente.

Cada objeto, una presencia y una historia. Varios objetos juntos, una tentativa de poema objetual. Un rincón lleno de cosas, una fuente de narraciones y de evocaciones metafóricas. Un recorrido entre diferentes piezas agrupadas, un cadáver exquisito de presencias e historias encadenadas. También una ocasión peripatética para hablar con precisión (muchos sostienen que caminar facilita el acierto de las narraciones). Celebrar una fiesta, un ritual de comunicaciones verbales en el interior de un mundo de objetos que presionan y claman, sobre todo bajo los efectos del alcohol que desinhibe y facilita las libres asociaciones.
Luego viene escribir que, como colocar unos objetos junto a otros, supone dejarse henchir de pasión para inventar recuerdos de los recuerdos, encontrar analogías entre deseos y sensaciones y tantear metáforas que, evitando lo consabido y rechazado, constituyan concisos hallazgos.
Ahora es fácil considerar los interiores de las casas de Neruda como un troquel lúdico e incitador de su actividad poética incesante. O como un universo nemotécnico con señales de situaciones y narraciones latentes.

6

Las casas de Neruda
¿Y las casas? Sin datos suficientes para entender bien su génesis, resultan elocuentes como contenedores escénicos con distinta resonancia, en razón a sus ubicaciones geográficas y a sus configuraciones. Recuérdese que, a partir de 1.962 (y hasta 1.973), las tres casas tratadas

coexistían. Tres alternativas de instalación vital y reflexiva donde poder ensayar distintos matices del inevitable y comprometido hábito de juntar palabras con propósitos conmovedores.
La casa de Isla Negra, pegada a la tierra, abierta a la vista del mar e inmersa en su implacable resonancia y aroma. La Chascona, hundida y cerrada sobre sí, sin nada donde mirar, rodeada de olor a suburbio y de anonimato. Y la Sebastiana, encaramada en el aire, dominando una ciudad mitificada, enfocada a la noche y a la primavera.

19. El Chicle y la memoria.

Suele resultar escandaloso en nuestros ámbitos docentes universitarios (arquitectónicos, claro) primar la acción sobre el pensamiento, como si esta osadía viniera a proclamar que no tiene sentido la reflexión.

Indicar, con Goethe, que en principio fue la acción o, con Nietzche, que primero es escribir y luego filosofar, o, con Bachelar, que primero es llenar la página para después poder pensar y, con Faucaut, que primero es hablar y luego pensar o, con H. Arendt, que cuando se hace no se piensa y cuando se piensa no se hace, suele provocar un inmediato rechazo, acompañado por diversas apologías de las virtudes de los actos gobernados, acompañados y sometidos, por el pensamiento.

Incluso, si se pondera la intensidad de estas radicalizaciones, aclarando que quieren señalar que, al margen de la relación (cíclica o simultánea) de la acción y el pensamiento, es la acción la que es capaz de arrastrar imprevistas arbitrariedades con fuerza para conmocionar los productos y las reflexiones habituales, la reacción suele ser de cautela, de recelo, como si con esta puntualización se pretendiera conducir a una visión mistificada que despreciara el trabajo honesto para primar la búsqueda de novedad a ultranza.

*

En el periódico que reparten gratis en el metro de Santiago, aquel día había un titular sorprendente que decía: mascar chicle estimula la memoria. Me pareció increíble y pensé en leerlo en clase. Cuando llegué al aula se me olvidó el titular (no masco chicle) pero recordé con claridad que llevo años defendiendo que el entendimiento de la acción y la comunicación social humanas son los referentes culturales indispensables para poder reflexionar acerca del dibujo y el dibujar, de la arquitectura y del proyectar arquitectura y del aprendizaje del oficio de arquitecto.
Quizá todo lo que he leído y cavilado, en paralelo a la práctica profesional (como dibujante y arquitecto), ha girado siempre sobre estos temas básicos.

*

La noción de acción es central en casi todas las corrientes filosóficas contemporáneas, aunque siempre aparezca remitida a las precisiones aristotélicas. Para Aristóteles, la acción es una categoría (expresión sin enlace, un tipo de enunciado) inversa a la pasión. Distingue entre actividad (praxis) y producción (poiesis). La acción es el proceso y también el resultado de actuar (intervenir, causar), en consecuencia a una elección. La ética y la política, en cuanto ciencias prácticas (a diferencia de las ciencias teóricas), se ocupan de las acciones.

En la filosofía medieval la acción señala el origen del movimiento. Para la filosofía moderna algo es real, sólo en la medida en que ejerce alguna acción. En el idealismo alemán, la acción es un principio del alma faústica.
Desde la época moderna se ha abierto paso la tendencia a considerar la acción como una dimensión fundamental, quizás la más importante de la vida humana, especialmente en el aspecto de la producción de bienes y la transformación del mundo, tanto físico como social. Hasta el punto que las llamadas filosofías de la acción (pragmatismo, existencialismo, marxismo y filosofía analítica de segunda fase) pueden considerarse corrientes basadas en su primado.

Para el pragmatismo (Pierce, James, Dewey, Mead.....) el ser humano es un "agente" que actúa en el mundo y entre sus semejantes. Es un artífice. Para esta línea de reflexión, el pensamiento también es acción, en la medida en que consiste en un constante tanteo a partir de la experiencia.

Para la filosofía existencial, la propia existencia consiste en estar en el mundo el hombre como actuante. Acentuando que, el hacer del actuante (agente), no es hacer cualquier cosa, sino hacerse a sí mismo. Si hacer es hacerse a sí mismo, el propio ser del hombre es su actuar.
Sartre vincula la acción con el proyecto. Indica que actuar es modificar la figura del mundo, en relación a unos fines y con ayuda de ciertos medios. Entiende que la acción es, ante todo, intencional, por lo que hay que reconocer en ella un desideratum y, en consecuencia, una

negatividad. En la realidad humana, ser se reduce a hacer. Esto significa que la determinación para hacer es ya una acción.

El marxismo habla de praxis y entiende al hombre como ser activo (y social), y a la filosofía como un sistema de normas para actuar transformando el mundo.

La última filosofía analítica ha tratado el tema de la acción de múltiples maneras; como lógica de la acción, como sistema relacionado con el lenguaje corriente, como análisis de la noción de agente frente a la noción de causa, etc.

*

Muchos sociólogos y psicólogos se han ocupado de la acción interindividual y de la acción social (Talcott Parsons) y han puesto de relieve la importancia de las normas y los factores institucionales en la acción humana.
Las llamadas ciencias cognitivas aparecen de la mano de las ciencias sociales y de las filosofías contemporáneas y se ocupan de la acción significativa y comunicativa cultural, englobando los tradicionales estudios dedicados a la percepción, la memoria, el habla, la producción y el pensamiento humanos, situándolos en el seno de las sociedades. En los años 50/60, estas ciencias tuvieron por modelo la computación, aunque después se dejaron penetrar por la antropología, la lingüística, la teoría literaria, la psicología y las visiones filosóficas que priman la acción humana.

El fundamento de estos estudios se centra en considerar a la cultura como matriz formativa de la personalidad, en la que cobran sentido las acciones humanas en paralelo a los relatos que las describen y explican con intenciones integradoras. Para la psicología cultural, decir y hacer constituyen una unidad funcional inseparable. Esta psicología no se ocupa de la conducta, sino de la acción articulada en el marco social.
Desde esta posición, las causas de la acción se entienden situadas en la cultura y en la búsqueda de significados. La realidad se explica como el resultado de complejos procesos de construcción y negociación interactiva entre los agentes.

El hombre actúa entre otros hombres, en el seno de culturas. Y actúa para captar la atención, integrarse y recibir reconocimiento de los demás. En esta dinámica, es la cultura la que moldea la vida y la mente humanas, la que confiere significado a la acción y a los sistemas intencionales subyacentes, mediante patrones simbólicos contenidos en el lenguaje, el discurso, las formas de explicación lógica y narrativa y las pautas de la vida en común (cotidiana).
La interacción y la construcción de significados son el resultado de los procesos interpretativos que los actuantes sociales comparten como sistemas que dan sentido al hacer y al decir.
La interpretación, además de norma comunicativa, es el método de trabajo de las ciencias cognitivas (de todas las ciencias humanas, según Dilthey).

La idea central de estos enfoques es que, tanto la acción (forma primaria de actividad), como su sentido, se organizan en experiencia con el inevitable concurso de la narración.
Sin narraciones normadas, la propia acción, libre o pautada, no alcanzaría nunca el umbral de la experiencia. Ni sería posible explicar la diferenciación entre el "interior" y el "mundo externo". Ni se entendería la experiencia del yo (de los yoes), ni sería posible acercarse al fenómeno de la percepción detallada (analítica), ni a la memoria.
La idea de que se ve con palabras (con relatos) es central para acercarse a la noción de representación.

Ricoeur indica que la narración es tradición, algo que está ahí ya (en la cultura) cuando los humanos aparecen en la sociedad. La disposición narrativa es la "mimesis". En Aristóteles la mimesis consiste en captar la vida en acción, elaborando y modificando lo que sucede. Hay autores que entienden la mimesis como pautas organizadas de acción productiva (poiesis), que es lo mismo que decir, como pautas sociales para incorporar la acción en la narración.

Las formas de vida a las que corresponden los discursos narrativos son nuestra condición histórica.

Pierce llamó interpretante a un esquema simbólico que media entre la narración y el mundo.

La narración, en el seno de la cultura, pone a disposición marcos de esquematización y formas de regulación afectiva. Los marcos son la base para construir el mundo.
Lo que no se estructura en forma narrativa se pierde en la memoria indefinida (Bartlett).

Toda narración es retórica, una reconstrucción intencionada (reinventada) de lo que narra. Pero, en la medida en que los relatos son usos del lenguaje, que definen pero no colman la experiencia, moldean la afectividad, provocan nuevos actos, directos y narrativos, y se abren a nuevas significaciones.

A actuar, como a narrar, se aprende usando el cuerpo y el relato con intenciones. Al principio, imprecisas (prelingüísticas). Según Austin (Actos de habla) la acción y la narración siempre encarnan intenciones de modificación, de petición, de promesa, de advertencia o de ritualización. Y, siempre, los acontecimientos están enmarcados en estructuras mayores (contextos), ya sean esquemas de memorización, de apreciación, de planificación o de demarcación. Estas estructuras son el contexto que hace posible la interpretación, que consiste en asignar deseos y creencias a la identificación de esos marcos (Chandler).

Dunn indica que la comprensión social comienza siempre con una praxis en un contexto, en el que el sujeto (el niño en su desarrollo) es el protagonista (como agente, como víctima o como cómplice). Luego el agente (el niño), además de actuar, debe de tantear contar la historia adecuada a su acción. La justificación consiste en contar una historia con matices atenuantes. El niño aprende a participar en su cultura en la medida en que sostiene, conforma o justifica lo que hace. Sin esta práctica no habría aprendizaje. En este proceso, se constituye el Yo como referente de la narración: los yoes, en función de las distintas narraciones y las distintas circunstancias o situaciones sociales.

*

En el marco de las ciencias congnitivas, la acción humana se enuncia como actividad guiada por intenciones, entendiendo que hay intención cuando un sujeto procede insistentemente para alcanzar un estado final anticipado, eligiendo medios, tanteando planes, corrigiendo los medios y los planes y, en algún momento, dando por terminada la actividad una vez que alcanza un estado final satisfactorio en comparación con el que inició el proceso.

Los modelos de acción que se utilizan son variados, con diversas matizaciones (formatos), pero todos se ajustan a la ejecución de un ciclo con los siguientes momentos (situaciones): Desencadenante, meta, opción de medios, opción de planes de actuación, prueba de dirección, corrección, revisión, persistencia, prueba de logro, y finalización.
Los modelos de acción son cíclicos, retroactivos (de aproximaciones sucesivas), aunque, en algunos casos, se desarrollen parcialmente de forma lineal.

En general se distingue entre acciones inconscientes (inenarrables) y otras que pueden comunicarse mediante narraciones. Y entre acciones causadas (forzadas) por los acontecimientos y acciones libremente acometidas (intencionadas) (Bruner) y, también, entre acciones adaptativas (de aprendizaje) y transformadoras (modificadoras). Y entre acciones compulsivas (obligadas por las circunstancias, causadas) y acciones desencadenadas por el entusiasmo (Maslow).

*

La noción de proyecto está enteramente relacionada con la de acción intencional, ya que designa la previsión de toda anticipación (el proyecto es el modo de anticipar cómo cambiar el mundo). En este sentido, el proyectar es la persistencia de la intención presente en todas las fases distinguibles de la acción intencionada (dirigida a una meta de cambio).

Luego, dentro de las acciones proyectivas (intencionadas), cabe distinguir entre las que quieren resolver problemas (adaptativos o de ajuste) y las que buscan proponer problemas (o generar realidad) (artísticas).

Dibujar y proyectar arquitectura, como pintar o escribir... son acciones de las que buscan indicar problemas. El oficio de arquitecto consiste en tener establecidas rutinas activas (hábitos) de resolución de problemas, abiertas a la posibilidad de combinarlas con acciones artísticas.

Según Bruner, si las acciones intencionadas (muchas veces parcialmente inconscientes), se acompañan de narraciones comunicativas, amplían su dimensión ética (responsabilidad) y el ámbito de conrrecciones (ciclos y matizaciones) a que puede recurrir el actor.

Sartre indicaba que, de las intenciones de la acción (su proyectividad), había que distinguir entre deseos (positividad) y restricciones (negatividad), ya que toda intención es una elección elusiva. Pues bien, las acciones artísticas (creativas) se suelen distinguir por estar más orientadas a evitar activamente rutinas o resultados conocidos (negatividad), que a alcanzar metas concretadas de antemano.
En estas acciones se sabe que se quiere lograr algo con ciertas características abiertas (a veces imprecisas en algunos aspectos) pero, sobre todo, se sabe con certeza lo que no se quiere hacer (lo que no tiene que aparecer en el resultado).

H. Arendt distingue entre trabajo, labor y acción para señalar haceres dispares, vinculados cada uno a la producción, a la supervivencia y a la libertad personal. Y matiza que, cuando se hace (lo que se haga), el propio hacer bloquea, en parte o del todo, el pensar, que recupera su función cuando el hacer ha cesado. También señala, en el sentido de las ciencias cognitivas, que las acciones realizadas tienen que ser narradas para que el sujeto se sienta agente de lo hecho y participante en los círculos sociales a que pertenezca, ya que la narración asigna responsabilidad, justifica el logro, y compromete nuevos actos.

*

Los "creadores" (artistas y científicos) saben bien que, entre lo que se pretende, sobre todo cuando se actúa con presupuestos evitativos, y lo que se logra, siempre hay un "gap", un lapso de desajuste, como lo hay entre lo hecho y lo narrado, entre lo que se quiere decir y lo que se dice. También se conoce bien que en la acción artística hay una enorme incidencia de lo arbitrario, de lo imprevisto, que toma cuerpo inopinado en la propia acción poietica (Valery) y que acaba caracterizando los actos como aconteceres autónomos frente al pensar.
En el hacer artístico (creativo) nadie pone en duda esta peculiaridad y todos señalan que lo singular de estas cadenas activas está en distinguir, después de hacer, los elementos sorpresivos que acaban constituyendo (fundando) la estructura y los criterios de los resultados aceptables.

*

La interpretación es, para las ciencias cognitivas, una forma social (narrativa) de dar sentido a las producciones (actos y narraciones) de los demás. La interpretación se basa en la identificación del interpretante con el agente y con su obra, buscando un sentido axiológico en esa identificación. Heidegger dice que interpretar es explicar la comprensión que se tiene de una obra y/o de un agente. Pero aquí, como en todo el actuar humano, cabe decir que la comprensión cabal no se acaba de producir si no es tanteando explicaciones. Es decir, que es la intención de explicación y su formulación la que produce la comprensión, y no al revés. Aunque para explicar algo, hay que estar familiarizado con su naturaleza, poseer cierta comprensión previa.

*

Con estos principios (convicciones), es fácil enfocar el dibujar como una acción corporal que produce huellas a partir de movimientos, tanteando configuraciones que buscan convenciones visuales representativas (figuraciones explicables con palabras), experiencias de envolvimiento, y sorpresas conmovedoras. La dimensión cultural del dibujo y la pintura está íntimamente vinculada a la narración coherente de los acontecimientos configurados que, junto con las características de la distribución en el marco de los trazos empleados (también narrados), son los rasgos que enmarcan las diferencias históricas como logros artísticos socialmente significativos (Danto). La acción de dibujar deviene en hábito activo, con características miméticas que fundan los procedimientos históricos de esta poiesis. Los desencadenantes varían también con las épocas, destacando la naturaleza negativa de los mismos en la contemporaneidad (como señala p.ej. D. Asthon).

*

El proyectar arquitectura puede verse como una actividad compleja de anticipación de las características técnico-simbólico-constructivas de edificios destinados al albergue de las diversas actividades humanas.

La complejidad del proyectar arquitectura se concreta en la descomposición atencional de los ciclos tentativos por los que hay que pasar para lograr configuraciones (modelos), que deben de considerar situaciones técnicas (resolución de problemas), conjeturas sociales (posiciones morales), e intenciones artísticas.

Una complicación añadida a esta actividad (oficio cuando se hace habitual) es el uso de lenguajes mediadores, específicamente significados (dibujo, modelos, simulación) para tantear soluciones (parciales y totales), para ajustar con criterio las configuraciones definitivas, y para presentar retóricamente las propuestas, siempre acompañadas de narraciones descriptivas y justificativas.

El proyectar arquitectura, como proceder configurador, va variando con la experiencia del agente, hasta asentarse como hábito operativo (como oficio).
Los desencadenantes del proyectar son, en parte positivos (el programa, ciertas formas previas), en parte contextuales (la localización, el clima, la industria) y, en parte, simbólicos (selectivos-negativos). El buen oficio se asienta en la ponderación de los ciclos activos, mediados gráficamente, orientados a jerarquizar y maximizar los diversos y heterogéneos objetivos.

*

Dentro de la actividad proyectiva arquitectónica hay un componente estructurador y conformador especial. La Geometría. Que es la principal mediación para cualquier producto extenso, dada su condición de "logos" figural por antonomasia. Conviene recordar que, en la arquitectura, el proyecto es la idea, el referente, que luego hay que reproducir (representar) constructivamente, a partir de las características figurativas y métricas (geométricas) determinadas en el proyecto. Si en el dibujo, la geometría se entiende como esqueleto (estructura) virtual (o explícita) de la disposición de los trazos y las manchas en el cuadro (soporte) en relación a sus peculiaridades como forma descomponible (composición), en arquitectura la geometría es un componente explícito que coincide con su naturaleza estrictamente "configurativa" dimensional y formal.

*

La enseñanza del dibujar y el proyectar arquitectura se basa en la estimulación activa de los estudiantes hasta que logran los hábitos procesativos necesarios para desencadenar, en autonomía, acciones configuradoras pertinentes al oficio de arquitecto. Si somos consecuentes con las ciencias cognitivas, habremos de decir que una parte sustancial del aprendizaje del oficio de arquitecto se centra en la verbalización, en paralelo, y/o con posterioridad, a las acciones que se acometen en las operaciones, los procesos, los medios y los criterios empleados. Narrar las operaciones y los procesos es el único camino para tomar conciencia de los actos complejos, y la vía para abrirse a la búsqueda de nuevos medios y criterios.

20. De donde eran las patatas (Chiloé).

1

Oreste Plath, en una obra titulada "Geografía del mito y la leyenda chilenos" (Grijalbo, 1999), sostiene que la región de Chiloé vive envuelta en un imaginario peculiar, distinto al de otras regiones del país. Indica que la geografía, el clima y el cruce de creencias entre nativos y colonizadores (españoles y holandeses) facilitan un especial ficcionario.

Chiloé es una isla. Suelta, aislada, desprendida del continente contiguo. Un trozo de tierra maciza de espesos bosques, entre un apacible mar interior, que muestra a lo lejos los perfiles de la tierra firme próxima por donde sale el sol, y una enorme masa de agua, al otro lado, autónoma, trepidante e inabarcable, abierta a un horizonte insospechado, en el que el sol se sumerge a diario. Y en la isla, entre los bosques originales y los claros desbrozados, plantas y animales diversos, autónomos y transplantados. Y en el mar que rodea la isla, la vida marina, una fuente inagotable de supervivencia.

Chiloé está expuesta a la intemperie y, frecuentemente, envuelta por la lluvia y la niebla, por la oscuridad de los cielos sombríos y de las noches, y por los vientos, y las tempestades. Estos fenómenos, combinados con la agitación y los cantos de la multitud de aves que por allí se concentran (Chiloé quiere decir sitio poblado de gaviotas), hacen de la isla un lugar eminentemente auditivo, tonante, en el que los sonidos y los silencios acompañan, con infinidad de matices, todas las situaciones existenciales. Los refugios naturales de la isla son las cuevas. Los refugios artificiales son cobijos hechos de la materia de los bosques, embalajes de madera que se añaden a la acústica del lugar, aportando su entidad de cajas que se mueven y suenan y que, además, expuestas a los meteoros, resuenan.

*

Oreste Plath anota que la geografía y el clima de Chiloé facilitan la fantasía. Indica que el tiempo de lluvia o neblina, el viento que empuja los árboles y las casas de madera, la presencia de los espesos bosques, la sombra de los cielos encapotados y las tempestades, infiltran temores y provocan que adquieren vida, flora, fauna y personajes fantásticos. Dice que allí se consideran signos de presagio la visón de reptiles, las alteraciones de algunas plantas y, especialmente, los gritos de los animales terrestres, los cantos de las aves, el ulular de los vientos y todos los diversos ruidos, que se entienden como avisos y amenazas de seres invisibles de toda condición. Hace un inventario de estos entes fantásticos. En él recoge siete personajes humanos monstruosos y crueles, siete animales terrestres altamente peligrosos y cinco animales marinos, entre los cuales algunos son beneficiosos. De este bestiario fabulado, generalmente instalado a la intemperie (en los bosques y en las aguas), dos de los crueles humanoides y dos de los nefastos animales tienen debilidad por las casas de madera, en las que se instalan para perjudicar a sus habitantes.

2

Llegamos a Chiloé una mañana soleada con nubes sueltas. Soplaba desde el océano un viento insolente y fijo. Quizás el sobrante del viento huracanado que días atrás había tumbado la torre de la iglesia de Chonchi y parte de la cubierta del MAM, en Castro. Tomamos el transbordador, que es el tramo móvil de la carretera panamericana. Luego nos dirigimos al sur. El camino transcurre por el borde oriental de la isla, por el lado opuesto al frente oceánico, al abrigo de su violencia, que es donde se ubican los desbroces y las poblaciones que soportan la supervivencia en el lugar. Íbamos orientados por las indicaciones de Jorge Lobos que nos había proporcionado un plano donde estaban marcadas las construcciones con interés de la isla. Todas ellas de madera, como los demás edificios, agrupados en poblaciones o sueltos por el campo. En Castro visitamos el Museo de E. Rojas, la iglesia de San Francisco y el Unicornio Azul, lugar donde comimos y nos solazamos.

3

La Iglesia de San Francisco, de Castro.
Estudiando arquitectura, aprendimos que los sistemas constructivos históricos evolucionaban cuando se imitaban cambiando de material y, posteriormente, con la práctica repetida, se adecuaban a las propiedades mecánicas de los nuevos componentes. Era un paradigma de esa evolución el paso de la madera a la piedra en la arquitectura griega. Pues bien, la iglesia de San Francisco supone una inversión de este proceso. Se proyectó en piedra y se construyó en madera. Se diseñó en Italia (el arquitecto parece que fue un tal Eduardo Provasoli) y se edificó en Castro (Chiloé).

La iglesia es sorprendente. Dorada, acogedora, olorosa y sonora. El interior es una curiosa caja de resonancia, compuesta con grandes piezas de marquetería que transcriben una inesperada montea, destacando las molduras que encuadran los elementos constituyentes del conjunto. Hasta las columnas exentas son recubrimientos de tablas que, alrededor de soportes de escuadra cuadrada, se ajustan formando los fustes cilíndricos, estilizados por los entasis preceptivos. Toda una sinfonía de decorada interioridad. Por fuera, la naturaleza de la construcción es más evidente, con enormes contrafuertes laterales, que son tinglados planos de madera triangulada que actúan como jabalcones para rigidizar la nave. La fachada es un simple obturador de la nave, rematado con una torre de campanas central, con el aire de las iglesias nórdicas.

Las demás iglesias de la zona se ajustan a la misma tipología, aunque más modestamente.

4

Las Casas de madera
Yo he vivido en casas de otros materiales más sólidos. Ahora vivo aquí en una casa de madera, entre otras también de madera, que ha cambiado mi modo de ver el mundo. Son casas que tienen olores propios que cambian con las estaciones. Con lluvia intensifican su aroma de leña humedecida. Y se mueven, y suenan. Suenan con el viento como instrumentos musicales, y con la lluvia. Y sin viento ni lluvia. En las noches tranquilas, emiten crujidos y ruidos secos, semejantes a pasos y trasiego de puertas y ventanas, como si estuvieran habitadas por seres invisibles que deambulan en la oscuridad.

En estas casas todos los habitantes saben lo que hacen los otros a través de los ruidos inequívocos de las pisadas, que se sienten desde cualquier lado. Fuerzan un tipo de relación en el que todos los habitantes se saben controlados entre sí. En las casas de madera la intimidad sólo cabe en la quietud y el silencio, que se hace norma de discreción.

Además son lugares calientes y oscuros, especialmente en sus rincones, en los que la luz es aniquilada por la causticidad de las tablas. En general, estas casas tienen ángulos rectos y distribuciones muy simples; y nunca están totalmente terminadas, ya que siempre pueden seguir transformándose y creciendo por los lugares libres de obstáculos. En estos parajes de lluvia y viento pertinaz, las casas de madera imponen que la cotidianidad quede envuelta, durante grandes períodos, en un ensordecedor retumbar que impide que las palabras se articulen con fluidez. Además, el viento, que siempre se cuela entre las inevitables rendijas de las paredes y las ventanas, obliga, sobre todo en invierno, a eludir ciertas superficies de la casa, que dibujan cambiantes ámbitos temporalmente inutilizables.

Desde que estoy en una casa de madera mis hábitos más confidenciales han cambiado. Como mis relaciones con mi familia, ahora más perentorias y, en ocasiones, muy tensas. Hablamos menos y nos espiamos sin remedio. Tampoco tengo los mismos sueños y empiezan a ser familiares los temores de mis convecinos. Temores a la intemperie, a los meteoros y a los maliciosos seres de las leyendas locales, que ya son compañeros inequívocos de este lugar y de mi casa. Cuando salgo de aquí, me libero, como si abandonara el fondo del mar. Pero, en la lejanía, no puedo dejar de añorar lo que ya es un horror que me ata.

5

De Chiloé

Estábamos sentados en un café de Puerto Mont y hablábamos con J. Lobos y dos de sus amigos. Yo trataba de decir que mis impresiones de Chile eran más tenues, menos radicales que las que conservaba de México. Como si Chile fuera un país más sutil, todo exterior, superpuesto en su imponente marco geográfico. Decía yo que la poesía de Neruda se me mostraba, desde allí, como una apasionante voluntad de acariciar el paisaje, los acontecimientos y las cosas, con inusitadas metáforas narrativas externas, que tratan de jugar en el borde palpable del abismo vacío de todos los misterios. Y lo contraponía con la pasión abismal directa de Juan Rulfo. Alguien dijo entonces.- Chiloé.... de allí eran las patatas.- Luego la conversación saltó de unos temas a otros para celebrar aquel natural encuentro.

21. El Antro (Niebla).

-¡Tú te acuerdas bien!. Era un club con una piscina a la que solíamos ir con frecuencia. Le llamaban el Antro porque iban muchos jóvenes de izquierdas...
-Del año 31 me acuerdo poco.
-No, tú no lo sabes porque no ibas por allá....
-No pasaba nada, no se hacían orgías... Era pura maledicencia de los meapilas...
-¡Vaya con el Antro!.
-Luego yo me fui a Estados Unidos y, a la vuelta, ya no había Antro.

-Ustedes son extranjeros ¿verdad?.
-Prueben las empanadas de marisco. Son estupendas.
-Yo vengo aquí con frecuencia con mi amiga. Estoy jubilada y me gusta sentarme frente al estuario de Valdivia.
-Me hace recordar otros tiempos de pasión, antes de emigrar.
-Mi amiga oye muy mal, pero recuerda muchos sucesos, y me acompaña.
-La quiero.

22. Temuco.

Los indios reivindican sus tierras ancestrales hechas ya urbanismo, transmutadas en economía evanescente pero sólida, como las cimas de los montes. Querrán dinero, o poder soñar. No pueden querer lo que nunca han tenido; querrán borrar lo inevitable, querrán que desaparezca el tiempo histórico...
Pero sólo se puede querer vivir o morir.
Vivir por los demás, con los demás, o morir entre los demás, o sólo, al margen de los otros.

*

En el Nacional de fecha 24 de Marzo se dice que la Araucanía se podía transformar en otra Chiapas de la Amércia Latina.

23. Un hombre con un hexaedro, por el mundo.

Habían decidido entre todos preparar un happening en el espacio entre los dos edificios de la Escuela. Iba a ser su trabajo para el taller de Dibujo Avanzado. Querían colocar en ese patio una serie de objetos para que sus compañeros interactuaran con ellos. Habían quedado en que cada uno fabricara en su casa un artefacto, que luego llevarían al patio para organizar una primera provocación.

X hizo su trabajo –un cubo de contrachapado reforzado de 0,90x0,90x0,90 del que sólo pudo pintar dos de sus seis caras – y se dispuso a trasladarlo al Centro. Salió de su casa con su objeto y se dirigió, como siempre, al metro. Hasta entrar en la estación, trasladar el cubo sólo fue una incomodidad que nadie pareció notificar. Ya en el andén, dejó el cubo en el suelo y lo protegió con su cuerpo. La gente le rodeaba reflejando el fastidio que producía aquel bulto. Lo observaban con miradas conmiseradas. Quizás pensaban en el sacrificio que suponía tener que transportar un gran embalaje a mano, en la hora punta. Cuando X se dio cuenta de que le miraban, se subió en el cubo, luego se bajó, lo volteó dejando que se vieran los lados pintados. Después se sentó en él y empezó a golpeardo rítmicamente. La gente hizo un pequeño corro y empezaron a espiarlo con asombro y curiosidad. Puede que pensaran que aquel comportamiento no encajaba con la situación. Dejó pasar varios trenes actuando con su cubo en el andén. Por fin, entró en un convoy.

X llegó a la Escuela alborozado, contando a sus compañeros que había protagonizado un inesperado espectáculo, improvisando una actuación que no sabía como explicar. Luego, todos juntos ya, colocaron el cubo en el patio del bar y lo dejaron allí. Los compañeros de la Escuela lo rodearon o se sentaron en él, pero nadie lo desplazó ni mostró ningún asomo de curiosidad.

*

Todos vamos con un cubo por la vida. Es nuestro cuerpo platónico particular. Nuestro trabajo, nuestra experiencia y nuestra marca de actores sociales con propósitos personales. Para los demás el cubo que se transporta puede ser un embalaje de cosas desconocidas, o la obra que se exhibe asociada a la persona que lo porta.

Ahora, después de este sucedido, veo que acabo de volver de Chile de mostrar mi cubo y que, en el acontecer del viaje, he tropezado con partes de los cubos de otros, como si todo consistiera en fabricar hexaedros, transportarlos y dejarlos ver. Con timidez o con orgullo. Hay cubos soñados, cubos en ciernes y otros acabados; de palabras, de hechos acaecidos, de materia dura, o de todo a la vez; y los hay sutiles o exagerados. Mientras los cubos no pueden ser abandonados a su suerte, en un patio, son pura impostura apasionada que pesa como un porvenir por alcanzar.
Deshacerse del cubo en ciernes sólo es posible si se objetualiza, si se abrevia con la forma de una obra concluida y se libera su sentido a lo que cualquiera pueda proyectar sobre él.

24. Las obras por hacer. (6-7-02)

Las obras por hacer empiezan siendo aromas, curiosas resonancias, inquietud confiada, disposición, pasión suspendida.

Las obras por hacer siempre asoman en lugares dispares, a distancias imprecisas del ámbito donde habrán de ser realizadas. Aparecen envueltas por nimbos que hay que despejar en la ejecución.

Hacer algo es captar el aroma previo e intentar traducirlo (tentativamente, como en cualquier interpretación) en formas sin olor (sin vibración) sometidas a sintaxis donde no caben las imprecisiones.

Luego, todas las obras ejecutadas dejan fuera sus principios (sus desencadenantes) que, inevitablemente, se distancian de su entidad hasta sumergirse en el lugar primordial donde reside la ausencia (el lugar a donde va todo lo que muere).

25. Desde dentro y desde fuera. (9-7-02)

Las narraciones referidas a la iconicidad de las obras (las que fundan la representatividad de su contenido) sitúan al narrador fuera de la obra, fente a ella.

Las narraciones que tratan los procesos de ejecución (que se remiten a la profundidad procesativa de su formación) sitúan al narrador en el interior de la obra.

Dentro o fuera son características de lo narrado en la narración. Son situaciones narrativas.

Desde fuera las obras se ofrecen lejanas, herméticas, pero accesibles a los modelos con que se clasifican o conceptualizan.

Desde dentro, las obras se ofrecen como mundos envolventes próximos, pegados a la piel, conmovedores, indescriptibles.

Desde dentro es el único posicionamiento para la acción. Desde fuera es la situación narrativa imprescindible para la reflexión.

26. En Julio. (18-7-02)

1
Decir en nada.
Decir a a a ... Digo a, a, a ...
Digo para nada.

Digo luz, digo día, digo mar.
No quiero decir, digo.

Digo es más que querer decir.
Ya he dicho luz.
Luz escrita. Sonidos dibujados con letras.
Escribo y, al leer, se me dice que algo ha sido dicho.

2 (En diálogo con E. Múgica)
En principio no hay nada.
En el principio puede haber todo, pero sin más.
Avispero de acción muda, en silencio.
El vacío dispensó al ser. Después hay después, una marca en el tiempo, un es.
Marcar, decir, dibujar dibujos o sonidos. Rasgar el silencio. Destello de sentido.
Creador es quien se abre, quien traza huellas.
La creación es fe en nada, en la nada.
Fe que crea lo que creer.
Crear es más que creer.

3
Por fin la muerte, blanca e incompleta, de la música en el mar.
Mar de todas las músicas. Muerte en todos los mares.
Música que se deja navegar.
Desliz sin resistencia por el sin morir.
El dulce hastío del abandono, abandonado sobre el mar.
Sin más que transcurso.
Tiempo sin secuencia, sin intensidad, sólo con tiempo.
Hay músicas que llevan allá, donde la soledad es muerte en suspenso.

27. Los perros de Bali. (30-07-02)

Siempre los perros. Cada lugar tiene sus perros, enigmáticos seres otros que dan que hablar, convocando en ellos el sentido de las heridas sociales que los narradores no saben bien como denunciar.

Los perros de Bali son indolentes, lentos, solitarios, de movimientos mecánicos, torpes. Son inexpresivos, ausentes, indiferentes. No atienden a las personas. Tampoco se sobresaltan. Siempre van. Nunca vienen. Son como autómatas que a veces se cruzan con los humanos ignorándolos.

Dicen que son así porque no necesitan reclamar nada, porque no dependen de ningún servilismo. Dicen que viven por su cuenta, alimentándose de las infinitas ofrendas comestibles que los habitantes de Bali diseminan periódicamente en los lugares sagrados para sus insatisfechos dioses. Si esto es así, no resulta difícil entender a estas criaturas herméticas como encarnaciones divinas o como instrumentos sagrados, intocables, que han asumido su papel de testigos indolentes de los hombres y deambulan más allá de la vida y de la muerte. O como reencarnaciones de personas que vivieron en la adyección y ahora tienen que purgar sus desvaríos como perros marginales.

Los perros de Bali sobrecogen, ocultando en su desinterés horrores que a primera vista resultan inimaginables.

28. Agosto. (Agosto, 2002)

1
Por fin la palabra se aleja
Ya siento el abandono de su extrañeza, en el abismo del cuerpo,
que también se aleja.
Como el estéril cosmos, informe, donde se esconden los días.

Todo me olvida en una indigencia desesperada.
Todo vigila mi extravío con completa indiferencia.

Acaricio lo otro sin pasión
y algo me muestra la nada largamente presentida.
Encerrada en la piel.
Lo indecible me toca,
y todo se estremece en una extensión que los días retienen,
en la luz imposible de las mañanas.

2
Desde fuera todo es otro, todo es tan otro, que no cabe más.

Densidad de lo que arrastra y envilece, de lo que aturde y aniquila,
desplegando la disolución.

Lo otro es todo, lo que queda es nada.

Nada sin noche, todo resplandor cegador,
desamparo.
Ausencia

3
Una abulia verde salpicada de sombras silenciaba el silencio en el Edén.
La inquietante nada conquistaba cualquier plenitud.
Sólo quedaba la presión del olvido,
el anuncio de la muerte, ya muerta, de las palabras.

Usando el cuerpo y el tacto como entorno, como total exterioridad, la conciencia flota y se extiende,
y el yo se retrae.
Y el cuerpo se hace mundo, universo.

Un misterio con desconocidas relaciones.

29. Tacto. (Agosto, 2002)

Que do sube el amor, llegue el amante (F. De Aldana)

*

Tocaba tu cuerpo abandonado.
Y toqué tus manos.
Y sentí mi mano en tu mano confundida.
Cerré los ojos.
Noté que me tocabas con mi mano.
Mi cuerpo se desplazó a tu cuerpo.
Y yo quedé fuera, desdoblado.

*

Cuando acaricias mi cuerpo, soy yo quien siente el tacto,
mi tacto en tí,
que explora tu cuerpo otro,
que es mi cuerpo, en tu cuerpo refractado.

*

Toco, y mi tocar me toca en mi piel. Mi tacto se separa de mí e invierte mis sensaciones. Siento mi superficie en las manos del otro, que son mis manos,
misteriosamente extrañadas.

*

La experiencia radical de este desplazamiento me ha dejado perturbado, aunque me ha parecido natural, presentida, inevitable. Ahora sé que el tacto es el órgano del extrañamiento, del desdoblamiento polar. Con el que siento desde lo que toco. Con el que el tocar se transmuta en ser tocado.

He visto enfermos que paliaban su dolor tocándose a sí mismos. Quizás buscaban reflejarse en el reflejo, cortocircuitar el vacío autista del sufrimiento, para mantener su identidad evanescente con la inminencia de la sensación constatada de su entidad resonante.

También conozco gentes que evitan compulsivamente los roces, como si temieran perder el aislamiento interno y sin fisuras que el tacto viene a deshacer cuando se toca otro cuerpo o se es tocado por él.

30. Ersilia. (Agosto, 2002)

Estando en Brasil comencé a fotografiar los cables de las redes eléctricas y telefónicas suspendidos entre postes y fachadas a lo largo de las calles de las ciudades. Para verlos había que mirar hacia arriba o advertirlos a lo lejos, brillantes o negros, enmarcando el espacio libre bajo el que circulaban los coches y los viandantes. En ciertos lugares formaban complejas marañas, misteriosos ovillos de hilos de diferente espesor, flotando alrededor de indiferentes soportes por los que pasaban, además, otros conductores estirados. En las esquinas de las calles, los cables tensos se espesaban formando husos abigarrados que salvaban el vano y permitían resolver el cruce con las conducciones de las líneas perpendiculares.

A mí me fascinaban las marañas, misteriosas madejas flotantes de hilos de diferente espesor y tersura, que se me antojaban peculiares esculturas expresionistas de inesperada complejidad formal colocadas en el aire, sin marco, mostrando la ocasionalidad de su espontánea configuración. A medida que mis compañeros nativos iban notificando mi curiosidad, manifestaban cierta extrañeza frente a aquel espectáculo que ellos nunca habían contemplado con atención. Alguien me explicó que aquellas curiosas filigranas se debían al orden en que se iban derivando las acometidas a los edificios y me indicó que, analizando el grosor y la diferente tensión de los hilos, se podía inferir la posición socioeconómica de los habitantes de los inmuebles donde los conductores desaparecían.

Pronto, las gentes de mi entorno se constituyeron en exploradores que me venían a informar de sus descubrimientos de peculiares madejas localizadas aquí y allá. Y yo acabé convertido en un reportero de cables suspendidos en el vacío. En el tiempo que estuve en el nordeste brasileño fotografié cientos de inesperados arabescos que acabaron constituyendo el origen de un archivo de expresiones informales que se me antojaban señas culturales en bruto, sin interpretar. En alguna ocasión hicimos el esfuerzo de intentar desentrañar el mensaje socioeconómico que se suponía oculto en esas formas alambicas y, efectivamente, no resultaba difícil identificar las tayectorias de los hilos tensos que acababan en los edificios de más empaque, aunque todo se complicaba cuando se intentaba seguir las vicisitudes de los hilos más retorcidos. Frente a estos conductores era mejor partir de las terminales en las fachadas y luego tratar de seguir las trayectorias en el interior de las marañas, que casi siempre se perdían después de algunas filigranas alrededor de los hilos tensos. Nunca comprobamos el nivel económico o la posición sociopolítica de los habitantes a los que servían estos conductores pero mis acompañantes nativos no tenían ninguna duda, para ellos esos hilos eran el certificado de una inferior condición.

*

Después he seguido fotografiando cables en otros países, Perú, México, Venezuela, Chile, Grecia, Tahilandia, Indonesia... hasta comprobar que las agrupaciones y marañas parecen universales aunque sus formas expresivas cambian de unos lugares a otros, constituidas en señas peculiares de identidad. En cada lugar parece haber una pauta diferente, un modo distinto de proceder en la organización de los conductores aéreos.

Claro, esto ocurre en zonas subdesarrolladas o en vías de desarrollo en las que la distribución eléctrica es posterior a la edificación de los poblados o ciudades a los que sirve y se ejecuta paulatinamente, a partir de una red elemental que sucesivamente va siendo reforzada en la medida en que los habitantes requieren el servicio, aparecen nuevos edificios y negocios, y las administraciones realizan mejoras urbanas. Hay ciudades en las que la red eléctrica está enterrada en parte con lo que se hace evidente la diferencia entre barrios sin conductores y otros que mantienen a la vista, en un plano paralelo al suelo, la urdimbre perentoria del suministro energético. Barrios abiertos al cielo frente a zonas cubiertas por el tejido ralo de los hilos que, en ciertos nodos, se arremolinan en floraciones inverosímiles. Barrios nítidos retocados para la representación, frente a extensas áreas más confusas e indefinidas a la espera de progresar una vez que las marañas desaparezcan. Vistas así, las marañas son floraciones expresivas que señalan el estigma de la perentoriedad, de la pobreza. Flores de la abyección, flores del mal.

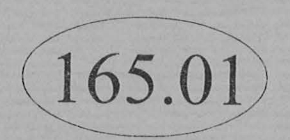
*

Ersilia es una ciudad invisible de las de Italo Calvino, ciudad en la que "los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanquinegros, según indiquen las relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación". Y en Ersilia ocurre que cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar por en medio, los habitantes se tienen que marchar. Desmontan sus casas y sólo dejan los hilos y los soportes de los hilos. Y se van, y se instalan enfrente, y desde allí miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que los soportan. Dice Calvino que esas gentes, desde lo lejos, saben que lo que miran es la ciudad de Ersilia y que ellos no son nada.

Ahora sé que las marañas que yo registro contra el cielo son Ersilia, son las ciudades auténticas (o los barrios), la urdimbre de las relaciones en que consisten las zonas urbanas, más reales que los edificios y que las personas que los habitan . También he entendido que los nativos no vean las marañas porque, compulsivamente obligados a sobrevivir, no quieren saber que esas floraciones abstractas son el registro de su condición precaria y el único espacio donde sus recuerdos pueden quedar acogidos.

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

http://www.aq.upm.es/of/jherrera

info@mairea-libros.com

